



Eleonora Cavallini

Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni Culturali
Alma Mater Studiorum Università di Bologna (sede di Ravenna)

Premessa

Come preannunciato in questa Rivista (n. 3/2003), sono convinta che valga la pena approfondire alcuni aspetti (storico-letterari, ma anche archeologico-antiquari), di un film, che, a dispetto dell'atteggiamento nutrioso se non sbrigativamente denigratorio di gran parte della critica¹, continua ad essere visto, commentato e discusso da milioni di persone in tutto il mondo a distanza di oltre un anno dalla sua uscita (in Italia, 21 maggio 2004). Un film futile e superficiale si dimentica in fretta: ma questo *non* è, evidentemente, il caso di *Troy* [1].

Al fine di affrontare con obiettività quello che ormai si potrebbe definire il “caso *Troy*”, penso convenga partire dall'equilibrata e chiarificatrice recensione dell'illustre omerista J. Latacz [2]: «Petersen ha letto l'*Illiade* già ai tempi del Ginnasio. Egli non ha reinventato l'opera, l'ha solo reinterpretata... Ma già Omero aveva reinterpretato la storia di Troia: Petersen non ha fatto nulla di diverso. Petersen... ha fatto l'unica cosa giusta che si potesse fare, interamente nello spirito della ricezione antica... Il primo pubblico dell'*Illiade* conosceva gli antefatti e il séguito della vicenda, ma cento anni dopo questa “prima” la storia complessiva della guerra di Troia non era più presente nella memoria del pubblico: pertanto altri poeti completarono ciò cui Omero aveva solo accennato. Petersen ha studiato e inserito anche questi”².

Anche a proposito della sistematica esclusione degli dèi³ dall'azione – che a mio avviso, presuppone l'intento di attribuire agli uomini l'intera responsabilità di azioni devastanti come la guerra, in contrasto con la diffusa quanto perniciosa ideologia della “guerra

santa"⁴ – Latacz scrive: «Certamente l'accusa di non aver compreso la funzione degli dèi non può essere imputata a Petersen. Gli dèi sono negli uomini. Ci sono molte scene a questo riguardo.(...) Chi conosce bene Omero, sente riecheggiare l'originale. Da esso si evince chiaramente quel messaggio che Petersen voleva trasmettere: la pace è meglio della guerra. E questo è Omero»⁵.

Ma le polemiche non si limitano al confronto con il testo omerico. Molto, e spesso superficialmente, si è ironizzato su altri aspetti del film, a cominciare dal casting. Particolarmente accese le discussioni sul personaggio di Achille, soprattutto a causa della scelta di Brad Pitt quale interprete del mitico eroe acheo. Sul presunto "sfregio" che, a detta di alcuni, avrebbe deturpato il volto di Achille, mi sono già soffermata nella prima parte del presente lavoro; sarà ora il caso di sottolineare come tali argomentazioni, sebbene più speciose che vere, abbiano tuttavia sortito l'effetto di diffondere tra il pubblico la convinzione che l'Achille omerico (e, in generale l'Achille del mito greco) fosse di aspetto sgradevole se non repellente⁶.

La nostra percezione degli eroi epici è fortemente condizionata da un'iconografia contemporanea o, più spesso, successiva ad Omero, ma non sempre corrispondente all'immagine del mondo epico proposta nell'*Iliade*. La guerra di Troia (XIII-XII a.C.) è anteriore di secoli alla composizione del poema (VIII a.C.), e questo a sua volta attinge ad una lunga tradizione orale in cui segmenti formulari di origine molto antica persistono accanto ad elementi di introduzione più recente. Gli uomini dell'età di Omero dovevano assomigliare ben poco agli eroi descritti nell'*Iliade*: in questo senso Achille è un caso esemplare. Per quanto riguarda l'aspetto fisico del personaggio, infatti, non solo Omero parla esplicitamente della sua eccezionale bellezza (*Iliade* II 673s., XXIV 629s.), ma precisa che era biondo (I 197, XXIII 141), come è possibile che fossero almeno alcuni Achei del secondo Millennio, e come in ogni caso vengono percepiti dalla poesia epica. In *Iliade* XXIII 140ss. leggiamo:

«Altro intanto pensò il glorioso Achille piede rapido:
stando davanti alla pira [di Patroclo] la chioma bionda recise,
la chioma che lunga faceva crescere, in onore del fiume Spercheo».

Quanto all'armatura di Achille, prodotto miracoloso dell'arte di Efesto (*Iliade* XVIII), non è facile, sulla base del testo omerico, identificarne le caratteristiche, ma è certo che si tratta di una panoplia con scudo rotondo istoriato: una tipologia destinata ad affermarsi in epoca successiva alla guerra di Troia, quando ormai le tecniche di combattimento micenee erano state sostituite dalla tattica oplitica. Nel film, è stata scelta una panoplia con elmo corinzio, il più diffuso dopo la fine delle *Dark Ages* (fig. 1): il ricorso a questo

particolare tipo di armatura contribuisce, fra l'altro, a caratterizzare il personaggio come un guerriero del tutto singolare, in grado di avvalersi di tattiche belliche estremamente evolute e "moderne", in contrasto, ad esempio, con la primitiva, pur se dirompente, "furia di guerra" di Aiace.

Ma la "modernità" di Achille, rispetto a quel mondo miceneo di cui Omero conserva consistenti tracce, e di cui tuttavia in più punti rivela l'avvenuto superamento, consiste anche nella sua irriducibile avversione nei confronti del potere assoluto incarnato da Agamennone. Non si tratta solo della ribellione di una natura semidivina nei confronti di quelle norme "umane" che imbrigliano il

valore degli *aristoi*, ma anche del segnale di una progressiva evoluzione delle istituzioni sociali e politiche, che dall'antica monarchia di ascendenza micenea evolvono sempre più verso forme di governo oligarchiche. Di qui la tracotanza del despota, minacciato nel suo potere, e la conseguente, funesta ira del fortissimo ma scomodo⁷ eroe («tu sei il più odioso per me fra i re alunni di Zeus», esclama, rivolto al Pelide, il superbo re di Micene, le cui parole [tratte da *Iliade* I 176] riecheggiano in una delle prime scene del film).

Incredibilmente agile e rapido in combattimento (in Omero è spesso definito *pié-veloce*), Achille è praticamente imbattibile nel corpo a corpo, al punto di dare adito a dicerie su una sua presunta invulnerabilità (di cui tuttavia non vi è cenno nell'*Iliade*: la famosa leggenda del "tallone di Achille" compare infatti solo a partire dall'*Achilleide* del poeta latino Stazio)⁸. Ammirato e servito lealmente dai guerrieri Mirmidoni (*Iliade* XVI 171s. «aveva cinque capi, di cui si fidava per dare ordini, e lui stesso con grande forza reggeva il comando»), temuto dai nemici come una sorta di "angelo sterminatore", Achille rimane tuttavia sempre al di fuori delle regole: ama la vita (*Iliade* IX 401ss. «nulla per me vale quanto la vita, nemmeno le ricchezze che dicono che la ben costrutta rocca di Ilio possedesse, quando era in pace»), eppure è disposto a sacrificarla pur di conquistare «gloria immortale» (*kleos aphthiton*: cf. *Iliade* IX 413); a causa del dissidio con Agamennone (che lo ha offeso sottraendogli Briseide), non esita a ritirarsi dalla battaglia, provocando lutti e sconfitte nel campo acheo, ma poi torna a combattere esclusivamente per vendicare la morte di Patroclo; infierisce sul cadavere di Ettore, ma in seguito – commosso dalle preghiere di Priamo – acconsente a restituire il corpo del figlio al sovrano di Troia.



Figura 1. Elmo corinzio (Vetulonia, VII a.C.).

Insomma un comportamento, quello di Achille, che tiene in pochissimo conto gerarchie e relazioni sociali, mentre attribuisce grande valore ai rapporti privati e alla gloria personale. In quella fase tardiva dell'epica che è rappresentata dai poemi omerici (ultima, luminosa espressione di un genere poetico presente in Grecia fino dall'età micenea), il più valente e carismatico degli eroi presenta già tratti anti-eroici. Al valore delle armi subentrerà presto quello dell'astuzia o *metis* (*Odissea*); né sono poi così lontani i tempi (VII sec. a.C.) in cui Archiloco racconterà senza vergogna di avere abbandonato lo scudo in battaglia, pur di salvare la vita (fr. 5 West):

«*Del mio scudo mena vanto qualcuno dei Sai. Lasciarlo dovetti
presso un cespuglio, e mi dispiacque. Ma salvai
la vita: che mi importa di quello scudo?
Che vada alla malora: ne avrò un altro migliore*».

Coinvolto nella guerra esclusivamente per desiderio di "fama" (*kleos*), da cui i Greci antichi si aspettavano quell'immortalità che il Fato non aveva concesso alla natura umana, Achille abbandona la battaglia senza preoccuparsi degli "infiniti lutti" che la sua assenza arrecherà agli Achei, e tornerà a combattere solo per vendicare l'uccisione dell'amatissimo Patroclo, a lui legato da un rapporto le cui implicazioni omoerotiche, appena ravvisabili nella stessa *Iliade*⁹, sono suggerite nel film da alcuni dettagli di ascendenza inequivocabilmente omerica (si pensi alla scena in cui Achille pone le "mani massacratrici" sul petto del compagno morto, come in *Iliade* XVIII 317)¹⁰. Fuori di luogo, in ogni caso, le accuse di omofobia da più parti rivolte al film¹¹, e sulle quali mi soffermerò fra poco.

Ma se la rappresentazione di Achille risulta, ad un'attenta analisi, pienamente difendibile, molti altri sono i punti del film meritevoli – rispetto a quanto è stato detto e scritto finora – di più attenta e obiettiva indagine. Non sempre, infatti, "all'esame dei professori la bocciatura di Troy appare giusta e inevitabile"¹².

Un'attenta lettura di Omero: l'ambientazione

Anzitutto una precisazione. Parlare di "errori storici" a proposito di *Troy* non ha senso: il film è infatti ispirato ad un *mito*, a sua volta frutto di amplificazione e trasfigurazione fantastica di un evento storico¹³. La guerra di Troia fu ben diversa da quella successivamente raccontata dagli aedi: come hanno puntualizzato alcuni storiografi moderni [3-4]¹⁴, probabilmente non durò dieci anni, e forse non fu altro che una serie di scorrerie finalizzate a fare bottino (cui peraltro il Menelao di *Troy* sembrerebbe alludere in una delle prime scene del film). Se si volesse ricostruire la guerra di Troia secondo un'impostazione storica rigorosa, si dovrebbe prima di tutto lasciare da parte Omero: tanto per fare un

esempio, i Micenei per lo più seppellivano i loro morti (come risulta dalle tombe di Micene e di altre città), mentre la pratica dell'incinerazione si diffonde, almeno in Grecia, in un periodo successivo. Il poema omerico, composto parecchi secoli dopo la guerra di Troia, risente gli effetti di una prassi compositiva basata sul riuso di "formule" stereotipe, conservate nei secoli in quanto facilmente adattabili alle esigenze del metro¹⁵, ma suscettibili di produrre un accavallarsi di anacronistiche contraddizioni tra parti "antiche" e "recenti". Inoltre, dato il carattere essenzialmente orale della poesia epica arcaica, i cantori si sentivano liberi di apportare modifiche al racconto, soprattutto per assecondare le aspettative dell'uditorio di turno. Il film altera in più punti il racconto mitico: ma questo era alquanto incerto e contraddittorio già in età omerica. Ad esempio, Omero stesso nega il sacrificio di Ifigenia, narrato invece nelle *Ciprie*¹⁶; esclude recisamente la versione del mito secondo cui Achille sarebbe rimasto a lungo nascosto a Sciro per evitare di combattere¹⁷, anzi sottolinea la prontezza dell'eroe nell'accettare l'invito di Odisseo e Nestore a prendere parte alla guerra (*Iliade* XI 782)¹⁸; inoltre, nell'*Iliade* non vi è alcun cenno alle doti profetiche di Cassandra. Del resto, anche successivamente alla "canonica" edizione alessandrina dei poemi omerici, la tradizione tardo-antica e medioevale non rinunciò ad elaborare peculiari "rivelazioni" dell'antico mito, che finì con l'assumere – come vedremo – tratti sentimentali e cavallereschi.

a) i luoghi e le battaglie

Per quanto riguarda l'ambientazione (scenografie, arredi, etc.), tutto ciò che poteva essere desunto direttamente da Omero viene riprodotto nel film con precisione e perizia sorprendenti. Impeccabile, ad esempio, la ricostruzione delle tende achee (la cui struttura è descritta dettagliatamente in *Iliade* XXIV 448-456)¹⁹, nonché delle monumentali pire dei caduti, accese nella notte in sequenze di forte impatto visuale²⁰; di grande effetto anche le navi «nere» (*Iliade* I 300, etc.) e «con prora e poppa alte» (*Iliade* XVIII 3, etc.)²¹, la cui forma trova riscontro nelle arcaizzanti immagini vascolari del Periodo Geometrico (fig. 2). Bellissime, inoltre, le scene di combattimento: le schiere che seguono Ettore ondeggiando come mare in tempesta (cfr. *Iliade* VII 61ss. «le file fitte degli uomini, irte di scudi di elmi e di lance, come si riversa sul mare il brivido di Zefiro appena levatosi, e il mare si fa scuro sotto di esso») e, soprattutto, il duello fra Ettore e Achille, narrato essenzialmente attraverso il gioco degli sguardi e dei gesti, sullo sfondo quasi spettrale di un campo di battaglia deserto²². Quanto agli anacronismi che si riscontrano nella rappresentazione delle tattiche di guerra, essi sono, in realtà, già presenti nel testo omerico: questo infatti presuppone il plurisecolare lavoro di cantori avvezzi a sovrapporre usanze

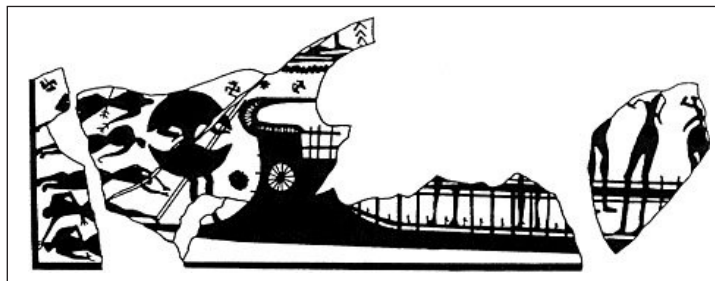


Figura 2. Nave da guerra greca in un vaso Geometrico (VIII a.C.).

e modi di vivere del proprio tempo a quelli descritti dai primi aedi micenei, contemporanei del conflitto troiano. Omero non sa quasi più nulla di come combattevano i Micenei, se non quanto ne restava, nella dizione formulare da lui utilizzata, come residuo, stereotipo e cristallizzato, di canti più antichi²³. Cosicché, le tecniche di combattimento omeriche non sono sempre omogenee: ad esempio, Aiace è uno dei pochi a guerreggiare alla maniera micenea, mentre Achille si avvale della più recente tattica oplitica (cfr. *Iliade* XVI 212ss. «come con pietre fitte un uomo rinsalda il muro di un'alta casa, per difendersi dalla violenza dei venti, così si infittirono gli elmi e gli scudi ombelicati, scudo si appoggiava a scudo, elmo ad elmo, uomo a uomo; gli elmi dalla chioma equina toccavano i cimieri lucenti mentre ondeggiavano, tanto fitti si strinsero l'un l'altro»); anche la sua armatura è una panoplia di tipo oplitico, come quella visibile nel film, a differenza della sommaria bardatura di Aiace che rispecchia piuttosto usanze micenee, al pari dell'uso dell'antichissimo "scudo a torre" (cfr. *Iliade* VII 209ss., e fig. 3).

Un interessante indizio di questo fenomeno di sovrapposizione fra tattiche militari micenee e tecniche di guerra posteriori è evidente, ad esempio, nell'impiego dei carri da guerra (*harmata*). Della funzione originaria di questi rimane infatti traccia solo in *Iliade* IV 297ss., dove il vecchio Nestore schiera le truppe secondo l'antico uso miceneo:

«davanti dispose i cavalieri, con i cavalli e i carri,
a retroguardia i fanti, molti e valorosi,



Figura 3. Scudi a torre (pu-gnale miceneo).

*che fossero baluardo di guerra; in mezzo spinse i paurosi,
così che, pur contro voglia, ciascuno combattesse per forza.
E dava ordini prima ai cavalieri, li esortava
a trattenere i propri cavalli, a non gettarsi alla rinfusa nel tumulto:
"Nessuno, fidando nel cavallo e nella propria forza,
voglia combattere con i Teucri da solo, davanti agli altri,
e neppure retroceda: sareste più deboli.
Ma chi dal proprio cocchio possa raggiungere un altro carro,
si protenda in avanti con l'asta, poiché così è molto meglio"».*

Lo stesso Nestore sottolinea che "in questo modo *gli antichi (hoi proteroi)* abbattevano città e mura", con evidente richiamo alla tattica micenea di schierare davanti alla fanteria la divisione dei carri, dai quali i guerrieri combattevano con piena libertà di movimenti, essendo la guida affidata all'auriga. Senonché, nel resto dell'*Iliade* questa tattica appare per lo più abbandonata: come osserva J. Chadwick [5], «in Omero i carri da guerra sembrano essere poco più di vetture di piazza (ingl. *taxicab*), destinate a portare i guerrieri in battaglia e a ricondurneli via; ma ciò può essere dovuto, almeno in parte, al fatto che all'epoca di Omero il carro da guerra era diventato uno strumento antiquato, e non se ne conosceva più il vero impiego»²⁴. I carri, in ogni caso, sono appannaggio di principi ed eroi; nelle scene di *hysmine*, ossia di "mischia", Omero per lo più fa combattere i suoi guerrieri secondo i modi della più recente tattica oplitica, cosa che puntualmente è riprodotta nel film, in cui comunque è visibile anche uno schieramento analogo a quello consigliato da Nestore. Le scene di guerra, anzi, presuppongono un'accurata lettura di Omero (anche se l'uso dell'ingombrante carro-*taxicab* è ridotto al minimo); le modifiche apportate rispetto all'*Iliade* rispondono per lo più ad esigenze di maggiore realismo e prendono comunque le mosse da testi qualificati sull'argomento [6].

Più complessa la questione riguardante edifici e monumenti. Convincente appare la ricostruzione del cupo palazzo di Agamennone, una fortezza dotata di un unico ingresso, con il vasto *megaron* dall'alto soffitto e dal duplice colonnato (manca tuttavia l'altare centrale o *eschara*), e con le suppellettili che, come d'uso negli ambienti di rappresentanza dei palazzi micenei, sono presenti in gran numero e contraddistinte dal pregio dei materiali (riconoscibile, nel film, il toro con le corna auree rinvenuto appunto a Micene). Molto suggestiva anche la grandiosa cinta muraria di Troia (la *Ilios aipeiné* di *Iliade* IX 419, XIII 773), splendidamente riprodotta sulla scorta di Omero, ma anche sulla base di reperti archeologici di età micenea (ad esempio terrecotte raffiguranti città con alte torri merlate)²⁵. Sostanzialmente plausibile anche la rappresentazione dell'interno della città (in cui

si è tentato, tra l'altro, di riprodurre una loggia simile a quella raffigurata in un affresco di Micene). Omero descrive brevemente il palazzo di Priamo in *Iliade* VI 142ss.:

*«ma quando giunse alla bellissima casa di Priamo,
costruita con levigati portici, e in essa vi erano
cinquanta stanze di pietra levigata,
costruite l'una accanto all'altra; lì i figli
di Priamo dormivano accanto alle amate spose;
dall'altra parte, di fronte, nella corte, vi erano le dodici
stanze delle figlie, di pietra levigata, vicine al tetto,
costruite l'una accanto all'altra; i generi di Priamo
lì dormivano accanto alle venerande spose».*

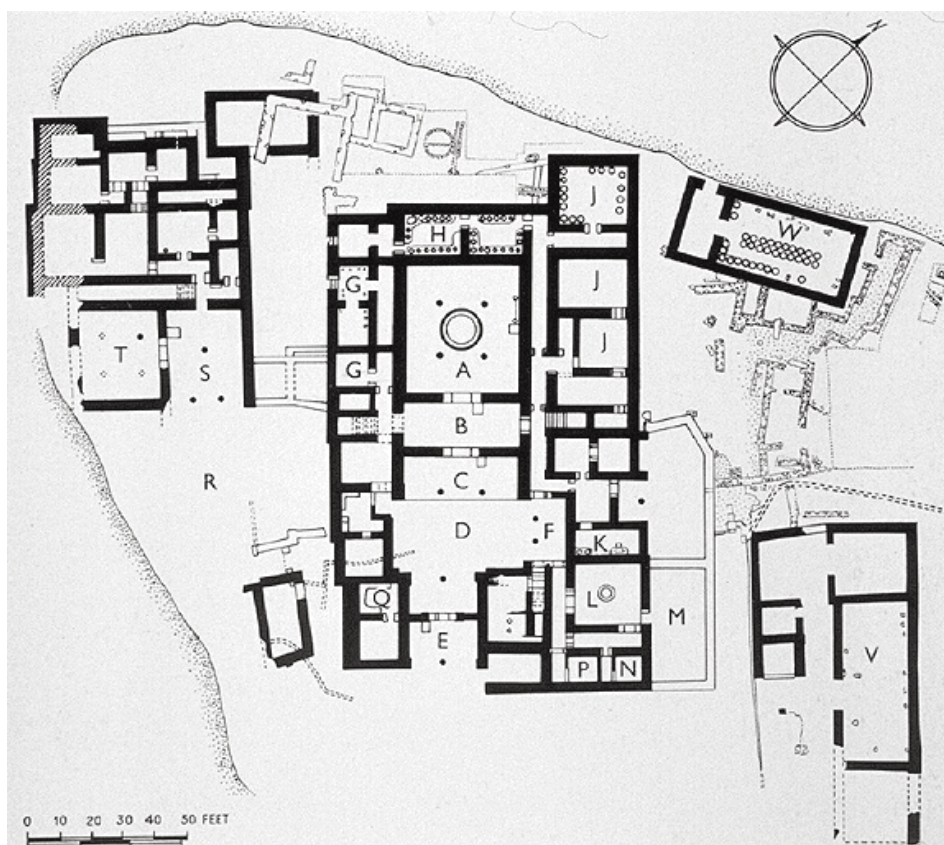


Figura 4. Pianta del palazzo di Pilo (1300-1200 a.C.).

Alla descrizione omerica, che riprende alcune forme proprie dell'architettura palaziale del Tardo Elladico (significativi, in particolare, i riscontri con gli scavi del palazzo di Pilo [fig. 4], caratterizzato da lunghe sequenze di vani quadrangolari assiepati intorno alla corte)²⁶, è in buona parte ispirata la Troia del film, anche se quest'ultimo si avvale di un apparato scenografico particolarmente impressionante e fastoso²⁷. Le abitazioni si trovano nella parte bassa della città, all'ombra della reggia di Priamo, che secondo l'uso miceneo si colloca in posizione eminente (come del resto confermano gli scavi nel sito di Troia). E, sempre secondo l'uso miceneo, il palazzo è architettonicamente complesso e costruito su più piani, pur mantenendo una certa omogeneità tra i diversi locali, che peraltro appaiono progettati in modo da rendere possibili molti percorsi diversi tra due stessi punti (cosa che appare evidente soprattutto nelle scene conclusive del film). Ogni locale è affrescato con motivi ornamentali, ad esempio con scene tratte dal mondo vegetale e animale (che richiamano, in particolare, gli affreschi di Thera/Santorini: fig. 5).



Figura 5. Decorì floreali (affreschi da Thera).

Un problema complesso è invece costituito dai santuari e dalle statue degli dèi, che Omero menziona più volte (si veda ad es. *Iliade* VI 369ss., a proposito del tempio e della statua di Atena Ilia), ma descrive solo sommariamente, e riguardo ai quali non possediamo neppure un'adeguata documentazione archeologica (ad es., l'Atena Ilia omerica rientra nell'antichissima tipologia mediterranea della "dea in trono", di cui però in Grecia sono stati rinvenuti solo esemplari non anteriori ai secoli VII-VI a.C.). In età micenea i santuari erano per lo più annessi ai palazzi reali²⁸, e solo a partire dai secoli VIII-VII prende l'avvio l'architettura templare greca, che peraltro Omero mostra di non conoscere. Ma nelle fonti letterarie di VII e VI secolo (*Ciprie*, nonché Ibico, fr. S 224 Davies) è fatto (anacronistico?) riferimento ad un tempio di Apollo Timbreo, situato *fuori* delle mura di Troia e profanato da Achille nel corso delle sue prime imprese su suolo troiano. Nella ricostruzione proposta dal film, molto interessante appare l'idea di collocare nella cella del tempio una statua *aniconica*: un simbolo aniconico (pilastrino, pietra squadrata, etc.) costituisce infatti la più diffusa forma di rappresentazione del dio Apollo, quanto meno in età

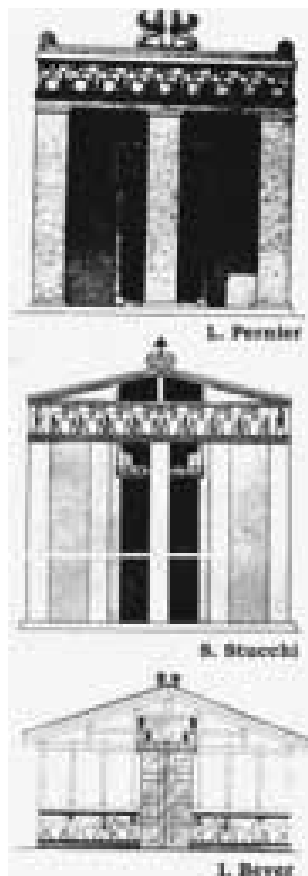


Figura 6. Ricostruzioni del Tempio A di Priniàs (Creta).



Figura 7. Statua dedalica dal tempio A di Priniàs.

arcaica²⁹. Per il resto, in assenza di riscontri archeologici riferibili ad età più antica, l'edificio è stato ricostruito come una struttura simile ai proto-arcaici templi cretesi di Gortina e di Priniàs (VII secolo: fig. 6), dei quali soprattutto il secondo appare caratterizzato dalla presenza di fregi e statue dal carattere marcatamente orientalizzante (fig. 7)³⁰. Sono state inoltre inserite altre figure, anch'esse ispirate a reperti cretesi dello stesso periodo (fig. 8): si tratta del cosiddetto "stile dedalico", vale a dire la prima forma di scultura monumentale successiva al Medioevo Ellenico, sviluppatasi probabilmente in conseguenza del rinnovato contatto del mondo greco con le civiltà del Vicino Oriente, in particolare con l'Egitto³¹. Di un certo interesse, inoltre, la collocazione della statua di Apollo

Arciere (tuttavia poco convincente sul piano archeologico, in quanto più tarda e *grosso modo* riconducibile alla statuaria greca di VI sec.) *davanti* alla porta del tempio, in posizione dominante rispetto al mare e alla spiaggia, quasi a sottolineare il ruolo di Apollo quale nume *apotropaicos* (= “che allontana il male”) ovvero *propylaios* (= “difensore delle porte della città”)³². Si tratta infatti di una specifica funzione del dio, attestata in età classica (fig. 9) ma probabilmente molto più antica (come, fra l’altro, suggerisce *Iliade* XVI 700-709, in cui Apollo in persona si insedia sui bastioni di Troia per difendere la rocca dagli assalti di Patroclo). Vale la pena rilevare che in una terracotta del VII secolo è raffigurato proprio il tempio di Apollo Timbreo, con il dio collocato *davanti alla porta*, nell’atto di assistere alla sanguinaria profanazione del luogo ad opera di Achille³³.



Figura 8. Figura maschile (Creta, arte dedalica, circa 650 a.C.).

Proprio le statue degli dèi del palazzo di Priamo, d’altra parte, devono avere costituito il problema di più difficile soluzione per gli scenografi. Si tratta infatti di un elemento irrinunciabile nell’economia del film, in quanto su di esse è destinata a sfogarsi la furia iconoclasta dei guerrieri vincitori. Le fonti letterarie (Omero incluso) parlano esplicitamente di statue, ma quasi nulla (a parte la lapidea “Porta dei Leoni” di Micene) è rimasto della scultura monumentale di età micenea, forse in origine realizzata con materiale deperibile come legno o avorio, e dunque destinata ad andare facilmente distrutta nel



Figura 9. Apollo davanti al suo tempio (circa 370 a.C.).



Figura 10. Rilievo da Malesina (Locride), VII a.C.

corso di terremoti o incendi. In mancanza di reperti archeologici riferibili all'epoca del conflitto troiano, può ancora una volta considerarsi sensata la scelta di *kouroi* e *korai* di "stile dedalico" nella ricostruzione delle statue dei numi tutelari della città (interessante quella



Figura 11. Kouros da Palekastro (Creta), periodo neopalaziale.

di Afrodite, per la quale sembrano essere stati presi a modello il rilievo con testa femminile da Malesina [Locride] ed altri reperti coevi: cfr. fig. 10)³⁴. D'altra parte, la tipologia del *kouros* risale in realtà ad epoca molto più antica, come attesta l'eccezionale statuetta criselefantina rinvenuta a Palekastro (Creta) e raffigurante un giovane nudo con le braccia protese in avanti (fig. 11)³⁵: ascrivibile al periodo neopalaziale (dunque all'epoca di massima interazione culturale fra civiltà minoica e micenea), questo singolare reperto anticipa sorprendentemente un tipo statuario destinato a riapparire in Grecia solo molti secoli più tardi.

Infine, sempre a proposito dei luoghi del film, è opportuno rilevare che il rudere in cui Achille addestra Patroclo non è – come generalmente si crede – un tempio greco classico (il che, rispetto alla rappresentazione omerica, costituirebbe un'intrusione), bensì uno dei monumentali *menhir* di Malta. Inoltre, il sole che sorge dal mare *non* rappresenta un errore geografico, in quanto la spiaggia di Troia, con la foce dello Scamandro, si trova sul lato orientale del promontorio Sigeo (fig. 12), all'imbocco dello stretto dei Dardanelli (cfr. del resto

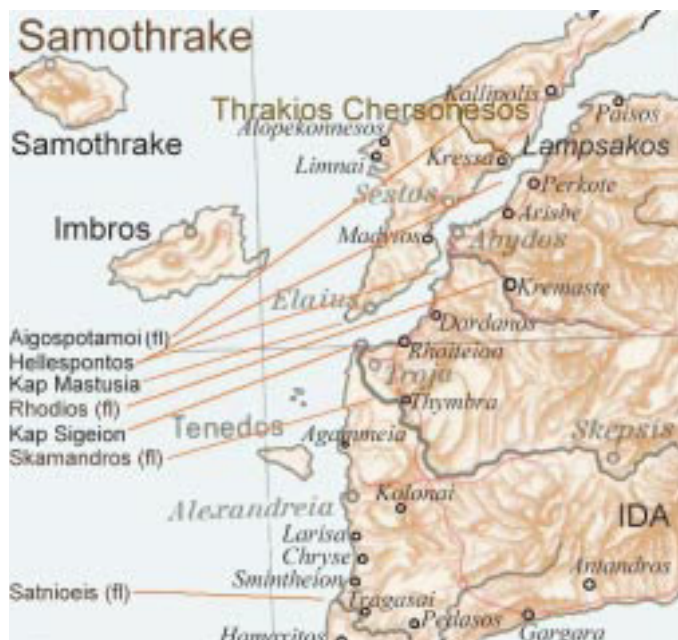


Figura 12. Mappa della Troade.

Iliade XIX 1ss. «L'Aurora dal peplo di croco si levò dalle correnti d'Oceano... e Teti giunse alle navi, portando i doni del dio»³⁶.

b) la fisionomia degli eroi

Molto si è discusso a proposito dell'aspetto fisico degli eroi achei presenti nel film, i quali fra l'altro, a differenza dei Troiani (che, come l'Ettore di Omero, sono bruni: cf. *Iliade* XXII 401s.), hanno prevalentemente capelli biondi. In realtà, la tradizione mitica antica è esplicita su questo punto: non solo Achille infatti, ma anche Elena³⁷ e Menelao (*Iliade* III 284, etc.) sono biondi (e lo è pure Odisseo, quanto meno in *Odissea* XIII 399 e 431).

L'aspetto di Achille, e tutto sommato anche quello degli altri guerrieri achei di Troy, sono dunque compatibili con le descrizioni omeriche (a prescindere dall'attendibilità di queste ultime dal punto di vista storico-antropologico)³⁸. Nei poemi omerici, come pure nella letteratura successiva, chiome bionde ed alta statura persistono a guisa di stereotipi, come prerogative convenzionali di dèi ed eroi "simili ai numi". Permane problematico spiegare perché nell'arte figurativa principi ed eroi abbiano invece capelli neri: se infatti la pittura vascolare appare legata all'uso di un'essenziale, obbligante dicromia (figure nere su fondo rosso e, a partire dalla seconda metà del VI secolo, rosse su fondo nero),

la pittura *a fresco*, pur essendo in grado di utilizzare una gamma cromatica molto più ampia, raffigura anch'essa prevalentemente personaggi dai capelli scuri, e questo tanto in età micenea quanto nel V secolo a.C. (si pensi ad es. alla tomba del Tuffatore di Paestum). Questa diffusa divergenza fra rappresentazione poetica e relativa interpretazione pittorica potrebbe essere dovuta ad un maggiore realismo dell'arte figurativa rispetto alla poesia, ma potrebbe anche sottendere un problema di ordine estetico, come suggerisce, fra l'altro, un passo di Ione di Chio (V secolo a.C.), che attribuisce al tragico

Sofocle queste parole: «allora non ti piace nemmeno quel poeta che definì Apollo "dall'aurea chioma" [Pindaro *Olimpica* 6,41]; se infatti un pittore dipingesse le chiome del dio di color oro, anziché nere, il dipinto sarebbe peggiore»³⁹.

c) i costumi

La ricerca archeologica ha evidenziato la presenza, in età micenea, di elmi conici molto simili a quelli indossati nel film da Ettore (fig. 13) e dagli altri guerrieri troiani (questi ultimi, peraltro, portano gonnellini ornati di borchie metalliche, come nel tardo-miceneo "Vaso dei Guerrieri": fig. 14)⁴⁰. L'armatura di Achille, come si è visto, riprende invece una tipologia più tarda (VIII-VII a.C.), con il cosiddetto elmo "corinzio", schinieri di metallo lucente e scudo rotondo e istoriato: tale rappresentazione è comunque compatibile con quella offerta da Omero (*Iliade* XVIII 478ss.), che, come già abbiamo notato, non è affatto esente da anacronismi, e che in questo come in



Figura 13. Elmo miceneo.



Figura 14. Vaso dei Guerrieri (Micene, XII a.C.).



Figura 15. Figura femminile (Micene XIII sec.).

altri casi fa riferimento agli apparati militari del suo tempo anziché a quelli propri dell'età micenea (in particolare, lo scudo dell'Achille omerico è intarsiato con metalli di vari colori, come i pugnali ritrovati nelle tombe micenee, ma la tecnica impiegata da Efesto è quella corrispondente alla lavorazione del ferro). Fortemente stilizzati sono invece i vestiti di Achille, di un colore blu scuro (il greco *kyanos*)⁴¹ che allude all'origine marina dell'eroe, e che infatti secondo Omero erano un dono della madre Teti (XVI 220ss.), al pari delle lussuose coppe d'oro.



Figura 16. Diadema d'oro (Micene).

Nei costumi degli altri personaggi prevalgono invece i toni del rosso, dell'ocra e del giallo, in genere predominanti nell'arte figurativa greca fin dall'età micenea. In particolare, i costumi femminili, pur ispirati in parte ad immagini tratte da affreschi micenei (fig. 15), tendono ad attenersi a tipologie tali da essere compatibili anche con un'iconografia posteriore (del resto Omero parla costantemente di *pepli*: cfr. *Iliade* V 734, etc.). Vi sono comunque, nel film, alcuni abiti di Elena e Andromaca molto simili a quelli di alcune figure di Micene e Thera/Santorini; analogamente, anche molti gioielli riproducono pezzi di oreficeria micenea (fig. 16).

Due personaggi rivisitati: Paride e Patroclo

Accanto ad Achille ed Ettore, terzo personaggio di rilievo in *Troy* è Paride, che in genere la tradizione mitica (non solo omerica) presenta in una luce sostanzialmente negativa. Eppure il giovane principe troiano, avendo sposato la divina Elena, dovrebbe in teoria essere il vero detentore della Regalità, e non un semplice gregario del combattivo fratello (si noti che in alcuni documenti micenei, e forse ittiti, Paride parrebbe essere figura di maggiore spicco rispetto ad Ettore, mentre il fatto stesso che Priamo affidi a lui il compito di trattare con Menelao a Sparta è indizio della particolare rilevanza politica del personaggio)⁴². *Troy* presenta un Paride sventato e incosciente, anche quando si accinge ad affrontare (come del resto già nell'*Iliade*) il più forte Menelao (da cui tuttavia questa volta si salva non grazie all'intervento di Afrodite, bensì a quello, scorretto ma umanamente comprensibile, di Ettore). Eppure, in questa (non del tutto inedita)⁴³ rilettura del personaggio, Paride si trasforma, da vagheggino imbelle e codardo, in responsabile "difensore della città" (ruolo del resto già implicito nello stesso nome *Alexandros*), dunque degno di sostituire il morto Ettore nel governo di Troia. Che proprio a Paride tocchi

l'onore di uccidere Achille è cosa nota già all'*Iliade*, ove tale destino è pronosticato al campione acheo da Ettore morente (XXII 358ss. «bada che io non sia per te causa dell'ira degli dèi, quel giorno in cui Paride e Febo Apollo ti faranno perire, per quanto valoroso tu sia»). Senonché, mentre nel mito l'uccisione di Achille da parte di Paride ha in sé qualcosa di inglorioso (soprattutto nella versione secondo cui l'eroe cadeva nel proditorio agguato tesogli da Paride e Polissena con la complicità di Apollo)⁴⁴, nel film la fine di Achille non è che la conseguenza dell'assurdità della guerra e dell'inutile catena di vendette provocate da essa.

Se il personaggio di Paride viene evidenziato, diversamente la figura di Patroclo è lasciata un po' in ombra. Nell'*Iliade*, il compagno d'armi di Achille non è ancora il suo amante (la relazione omoerotica fra i due verrà esplicitata solo a partire dai *Mirmidoni* di Eschilo)⁴⁵. Secondo la tradizione mitica, Patroclo è ospite di vecchia data nella casa di Peleo, padre di Achille, con cui ha vincoli di parentela (nella versione attribuita ad Esiodo, i due eroi sono *effettivamente* cugini)⁴⁶. Secondo Omero, è un po' più anziano di Achille (XI 786-789) ed è un guerriero valoroso, tanto da uccidere in battaglia il figlio di Zeus Sarpedonte (XVI 479ss.) e da assalire le mura di Troia (XVI 698ss.). Ma i tratti più significativi del suo carattere sono essenzialmente l'altruismo e la dolcezza, che egli mostra non solo nei confronti degli altri combattenti, ma perfino verso i cavalli di Achille, affidati alle sue cure⁴⁷. In un contesto feroce e spietato come quello del conflitto troiano, Patroclo è dunque un personaggio eccezionale, cui sarebbe valsa la pena di dare rilievo. Ma in *Troy* la figura di Patroclo risponde ad un altro fine, e cioè sottolineare quanta suggestione possa esercitare, sulle menti giovanili, il fascino sinistro della guerra. In questo senso, il personaggio del film assomiglia piuttosto all'Ifigenia euripidea, che affronta con ingenua esaltazione il sacrificio, travolta dal «demone della distruzione legalizzata e mascherata da valori fittizi»⁴⁸. Assillato da un malinteso senso di amore per la patria, il Patroclo di *Troy* (il cui ambiguo rapporto con Achille, per quanto appena adombrato, è tuttavia percepibile) non esita a sacrificare la propria vita, facendo cadere Ettore in un inganno fatale e scatenando la furia vendicativa del Pelide. Anche nel film, dunque, Patroclo conserva il suo ruolo essenziale di «capro espiatorio»⁴⁹, la cui morte influenzerà in modo determinante l'esito finale del conflitto⁵⁰.

Da Omero al Medioevo: i personaggi femminili

Dal punto di vista di un moderno, i personaggi femminili dell'*Iliade* sono di una passività a dir poco imbarazzante. Un caso a parte è Elena: figlia di Zeus, nella tradizione mitica l'eroina è una figura inquietante e misteriosa, perennemente in bilico fra umano e divi-

no (non a caso, a Sparta e in altre località era venerata alla stregua di una dea)⁵¹. In Omero, Elena è presentata come una donna mortale, ma conserva alcune significative caratteristiche che riportano ad una sua probabile, originaria natura divina: è guardata con ammirato stupore dagli Anziani di Troia (*Iliade* III 156-158), in quanto «terribilmente simile alle immortali»; Paride è definito «sposo di Elena dalla bella chioma» (*Iliade* III 329, VIII 82, XIII 766 etc.), come si conviene ai compagni, o *paredroi*, delle dee (in particolare di Afrodite, di cui Elena parrebbe costituire un'ipostasi)⁵²; tratta Afrodite alla pari e perfino con insolenza (*Iliade* III 399ss.), anche se poi si vede costretta ad obbedire al suo volere; ma, soprattutto, è accolta con rispetto e considerazione da Priamo ed Ettore, come se il suo legame con Paride costituisse una garanzia di regalità per la stirpe dei Priamidi (nelle religioni orientali, l'unione del sovrano con la dea Ishtar/Astarte rappresentava il suggello, e in certi casi il riconoscimento istituzionale, del potere regale)⁵³. L'Elena omerica è l'unica donna dell'*Iliade* cui sia consentito di muoversi con disinvoltura sugli spalti della città, osservando l'esercito acheo e rispondendo alle richieste di Priamo riguardo all'identità dei principali condottieri (*Iliade* III 161ss.); e non vi è nessuno, quanto meno fra i personaggi maschili, che osi biasimarla o offenderla per la sua condotta sconveniente nei confronti del primo marito Menelao. È anzi da notare che quest'ultimo, nell'attesa di riconquistarla, si guarda bene dal toccare altre donne (cfr. Ateneo XIII 556de), quasi fosse consapevole che solo la ricomposizione del matrimonio con Elena potrà garantirgli una vita serena come sovrano di Sparta, se non addirittura la divinizzazione accanto all'irrequieta ma prestigiosa consorte⁵⁴.

Il film non approfondisce queste complesse implicazioni, anzi sostituisce all'ambigua, conturbante Elena iliadica una figura femminile davvero troppo umana, mite e casalinga: ma in una ricostruzione che non prevede la presenza degli dèi era difficile evitare che il personaggio venisse immiserito (a parte la scena dell'addio ad Ettore, in cui Elena, biancovestita e quasi surreale, si trasforma in una sorta di visione premonitrice). Molto ridotto, d'altra parte, è lo spazio riservato ad Andromaca: vale comunque la pena di osservare che il toccante incontro fra l'eroina ed Ettore alle porte Scee – in Omero forse troppo anticipato, con i suoi lugubri presagi, rispetto alla morte dell'eroe – viene spostato dalla sua sede originaria (*Iliade* VI 392ss.) e inserito nel momento di maggiore pericolo per Ettore, vale a dire nell'imminenza del fatale scontro con Achille.

Ma a proposito della passività delle figure femminili omeriche, un caso-limite è Briseide, la schiava prediletta di Achille: ella incarna il tipico destino della prigioniera di guerra, vale a dire sottomettersi al conquistatore fino al punto di convivere con lui e perfino di amarlo, anche se questi le ha ucciso il marito (del resto, perfino Andromaca diver-

rà, nell'omonima tragedia euripidea, concubina di Neottolemo, distruttore di Troia nonché figlio dell'uccisore di Ettore)⁵⁵. È comunque opportuno sottolineare che nell'*Iliade* Achille dichiara esplicitamente il proprio *amore* per Briseide, affermando di tenere a lei come a una sposa legittima⁵⁶. In *Iliade* IX 337ss., rivolto a Odisseo, l'eroe dice:

*« perché gli Argivi devono combattere con i Teucri?
Perché, raccolto un esercito, qui lo condusse
l'Atride? Non forse per Elena dalla bella chioma?
O forse solo loro, fra i mortali, amano le spose,
gli Atridi? No, perché ogni uomo nobile e saggio
ama la sua e se ne cura, così come anch'io
amavo lei (= Briseide) di cuore, sebbene conquista di guerra».*

Nel film, la sottomessa Briseide omerica cede il posto ad una donna orgogliosa e volitiva, che riassume in sé i caratteri di Cassandra (la vergine sacerdotessa di Apollo, pressoché ignorata da Omero)⁵⁷ e di Polissena: altra figlia di Priamo che, essendo amata dall'eroe, accetta di incontrarlo nel tempio di Apollo, dove, con l'aiuto del dio (adirato per l'antica offesa ricevuta da Achille)⁵⁸, Paride riesce a scagliare contro di lui una freccia mortale. La rappresentazione cinematografica della fine di Achille, con i suoi risvolti precocemente sentimentali, sembrerebbe attinta, più che da fonti classiche, dal *Roman de Troie* di Benoît de Sainte Maure (scritto dopo il 1165 e significativamente dedicato ad Eleonora d'Aquitania)⁵⁹: in quest'opera l'eroe, accecato da *amour fou* per Polissena, abbandona ogni cautela e cade nell'agguato di Paride⁶⁰. La romanzesca interpretazione della vicenda ebbe vasto successo nel Medioevo, tanto da colpire perfino la fantasia di Dante (*Inf.* V 64ss.):

*« Elena vedi, per cui tanto reo
Tempo si volse, e vedi il grande Achille
Che con Amore al fine combatteo».*

Amore vince ogni cosa, ammonisce (ovidianamente) il Poeta, turbato dalle tragiche vicissitudini di Paolo e Francesca. Nell'immaginario tardo-antico e medievale, la crudele quanto assurdamente tardiva vendetta di Apollo su Achille cede il posto ad altri, più accattivanti scenari, di cui il film si è puntualmente appropriato.

Un'incursione nel moderno: Benioff, Petersen e Christa Wolf

Tra i numerosi problemi affrontati da sceneggiatore e regista nella realizzazione del film, rilevante appare la ricostruzione di quelle parti del mito che non sono narrate né da Omero né dalle altre fonti letterarie più significative, e che conosciamo solo attraverso

brevi e generici riassunti trasmessi dai tardi mitografi. Fra gli episodi più impegnativi ai fini di una rappresentazione cinematografica, sono da annoverare lo sbarco a Troia di Achille e la sua conquista del tempio di Apollo Timbreo.

Così lo sceneggiatore D. Benioff ricostruisce la prima fase della leggendaria impresa:

« Hundreds of arrows whistle through the air. Four of the Myrmidons climbing down cry out as arrows hit them; they tumble into the sea. Other arrows rip into the packed sand or zip harmlessly into the water. The Myrmidons, clustered together and holding their shields above their heads⁶¹, look to Achilles. Achilles makes a hand signal. Half his men split off and run to the fortifications on their left, howling like wolves as arrows rain down».

Poco o nulla di questa scena poteva essere desunto dalle fin troppo sintetiche fonti mitografiche (cfr. ad es. Pseudo-Apollodoro, *Epitome* 3,31 "Achille sbarca e uccide Cicno colpendolo alla testa con una pietra"). Benioff ha dovuto pertanto cercare altrove. Ma se la descrizione dei Mirmidoni serrati a falange discende da Omero (cfr. il già citato *Iliade* XVI 212ss.), la sequenza nel suo complesso sembra piuttosto ispirata ad un'opera letteraria contemporanea, in cui ad un'approfondita conoscenza del mito classico fa da *pendant* l'estrema libertà con cui lo stesso viene manipolato e adattato ai fini dell'autrice. Nella *Cassandra* di Christa Wolf (risentita rilettura "al femminile" della saga troiana), si legge fra l'altro:

*« Un reparto di Greci, serrati gli uni agli altri, muniti di corazza e gli scudi tutt'intorno come una parete ben connessa, si precipitò a terra, simile a un unico organismo, con testa e arti, tra urla mai sentite. Quelli che si trovavano alle estremità furono ammazzati subito – così era in progetto – dai Troiani ormai sfiniti. Quelli del centro ammazzarono un numero fin troppo elevato dei nostri. Il nucleo, così doveva essere, raggiunse la riva, e con esso il nucleo del nucleo: l'eroe greco Achille».*⁶²

L'idea della «parete ben connessa» (di ascendenza comunque omerica) è stata sfruttata per una delle scene più spettacolari del film, quella appunto in cui i Mirmidoni si riparano dalle frecce dei Troiani serrando gli scudi l'uno contro l'altro⁶³. Ma il testo della Wolf sembra essere stato tenuto in considerazione anche in altri punti. Fra le scene più inquietanti e provocatorie del film vi è quella della decapitazione della statua di Apollo:

« Achilles nods and walks over to the towering statue of

Apollo in front of the temple.

Eudorus watches in horror as Achilles climbs atop the

statue and beheads Apollo with a swing of his sword».

Così secondo Benioff (e Petersen): nel mito, tuttavia, non vi è traccia di questo insulto al simulacro di Apollo. Secondo la tradizione, infatti, l'offesa consiste nella sacrilega uccisione del principe Troilo all'interno del tempio del dio (cfr. Pseudo-Apollodoro, *Epitome* 3,32). Senonché, nel romanzo della Wolf (pag. 94), è proprio Troilo, supplice e inerme, ad essere decapitato da Achille davanti agli occhi atterriti della sorella. Ma se tanta brutalità appare coerente con l'enfatica caratterizzazione "in negativo" di Achille proposta dalla scrittrice, nel film l'eroe viene (fortunatamente) riabilitato: la gratuita, raccapricciante ferocia dell'Achille della Wolf si trasforma così in irriverente iconoclastia.

Conclusione

Qualsiasi valutazione degli aspetti più propriamente "tecnici" del film esula dagli obiettivi di questo intervento. A chi scrive premeva, essenzialmente, dimostrare che *Troy* non ha né ucciso né vilipeso Omero, e che anzi alcuni aspetti importanti dell'*Iliade* e, in generale, della saga troiana risultano sostanzialmente capiti. Su molte cose si può continuare a discutere, ma un dato di fatto rimane: a differenza di tanta pessima letteratura riguardante la mitologia e la storia greca, il film ha il pregio di attirare la curiosità del pubblico sulle imprese di eroi tanto lontani nel tempo, nonché su poeti e scrittori che di quelle gesta ci hanno tramandato memoria. Vale la pena fare buon uso di questa occasione, ponendo in evidenza, accanto allo spettacolare *glamour*, anche alcuni risvolti più interessanti di questa operazione cinematografica, troppo sbrigativamente archiviata dalla critica come "film di cassetta". Qualche passo in questa direzione è stato in effetti compiuto: dal seminario di studi sul tema *Les muscles du récit homérique dans les films "peplum". D'Homère à Brad Pitt/Achille*, a cura di Gius Gargiulo (Università di Paris Nanterre), al volume (di prossima pubblicazione per i tipi di Blackwell) *Troy: from Homer's Iliad to Epic film*, a cura di Martin Winkler (George Mason University)⁶⁴. In particolare quest'opera, cui hanno collaborato omeristi e archeologi di fama internazionale, non solo testimonia un interesse tutt'altro che superficiale o episodico nei confronti del film di Petersen, ma costituisce un suggerimento per quei classicisti che non vogliano rinserirsi in un'esclusiva ed elitaria ricerca, che rischia in futuro di allontanarsi sempre più dalle esigenze e dalle modalità di espressione della cultura contemporanea.

Note

- ¹ Appena necessario sottolineare come gran parte della critica (con argomenti spesso non più che pretestuosi) abbia trattato il film alla stregua di un superficiale *blockbuster*, non solo omettendo di evidenziare il carattere polemico e demistificante dello *script* di David Benioff (autore, fra l'altro, dell'apprezzato romanzo *La venticinquesima ora*, portato sullo schermo nel 2002 per la regia di Spike Lee), ma anche sottovalutando lo sforzo compiuto dagli scenografi per ricostruire luoghi e ambienti dell'epica greca: impresa tutt'altro che facile, se si considera la frammentarietà della documentazione archeologica riferibile al Tardo Elladico III B, alle *Dark Ages* e alla stessa età di Omero (VIII a.C.). Si è anzi scatenata, anche in Italia, una sorta di "caccia agli errori" di *Troy*, che però nella maggior parte dei casi ha sortito l'effetto opposto, e cioè di dimostrare la scarsa dimetichezza di molti pseudo-intellettuali con l'antichità classica (risibile, ad esempio, la pervicacia con cui ci si ostina a negare che l'Achille omerico fosse biondo). In realtà, occorre anzitutto distinguere tra "errori storici" e deviazioni dalla tradizione mitica antica. La ricerca di "errori storici" in *Troy* è, in effetti, un falso problema: il film è ispirato ad un *mito*, ed è assurdo considerare *Iliade* e poemi del Ciclo alla stregua di libri di storia. Anche i presunti "anacronismi" di *Troy* derivano per lo più dalla stessa *Iliade*, e si spiegano considerando il fatto che il poema, composto parecchi secoli dopo la guerra di Troia, risente di un plurisecolare lavoro di stratificazione, in cui si sovrappongono elementi ascrivibili ad epoche diverse. Più interessante verificare se nel film sia stata ricostruita un'ambientazione "credibile" o comunque compatibile con il mondo di Omero e, in generale, dell'epica greca arcaica.
- ² Da segnalare anche l'intervento di B. Marzullo ("L'Unità", 24 giugno 2004), che prende le distanze dalle facili quanto superficiali ironie disseminate in larga parte della stampa italiana, riconoscendo al film l'"impeccabile spettacolarità della rappresentazione" e consigliandone comunque la visione, che "arricchisce e affina ogni distratta coscienza".
- ³ Che, fra l'altro, non rappresenta affatto una novità. Già nel IV secolo a.C. la credibilità dei numi dell'Olimpo appare fortemente compromessa, sia a causa della speculazione filosofica (che già aveva influito sulla rappresentazione degli dèi in Euripide), sia per la concorrenza dei culti misterici. In età ellenistico-romana appaiono "riscritture" del mito di Troia che prescindono dall'intervento degli dèi ovvero criticano l'uso omerico delle figure divine all'interno del racconto (cfr. n. 13).
- ⁴ Come acutamente rileva F.J. Chiaventone in un commento allo *script* di Benioff (reperibile all'URL <http://www.ttnmc.com/content/view/723/>), "the 'Gods' are not in evidence throughout this script. The war between the Greeks and Troy is an affair of men, not of their Gods and, although a number of the characters defer to the judgment of the Gods, others, such as Achilles and Hector, are

contemptuous and dismissive of these predilections. Achilles and Hector depend on their own skill with weapons rather than the intercessions of Zeus or Apollo”.

- ⁵ È opportuno rilevare che il film non si limita ad esprimere generici sentimenti “pacifisti”, ma contiene specifiche allusioni all’odierna situazione internazionale, in particolare alla guerra in Iraq. La superpotenza egemone si identifica nel personaggio di Agamennone, che, con il decoroso pretesto di vendicare l’onore del fratello, raduna una “coalizione” di alleati (o meglio, di stati-satelliti, come avverte l’ironico e disincantato Odisseo) e organizza una spedizione punitiva contro lo “stato-canaglia” di turno. L’inopinata (anche per i lettori di Omero!) scomparsa di Menelao non frena le ambizioni espansionistiche del cinico despota, timoroso di “perdere credibilità”; la guerra pertanto continua, sotto la guida di un Agamennone assillato da deliri di onnipotenza (al punto di chiamare in causa Zeus quale protettore della sciagurata impresa). L’irrisione culmina con l’abbattimento delle statue dei numi tutelari di Troia: la scena infatti riproduce, con precisione impressionante, la caduta di altra ben nota statua nella “Piazza del Paradiso” di Baghdad, così come fu trasmessa in tutto il mondo dalla CNN nell’aprile 2003.

- ⁶ Per una tale caratterizzazione del personaggio si veda se mai la *Cassandra* di Christa Wolf, su cui ritorneremo.

- ⁷ È notevole come proprio l’eccezionale valentia di Achille sembri destinata ad attirare un impressionante susseguirsi di traversie (ira di Apollo, contesa con Agamennone, etc.). Come osserva M.G. Ciani, *Omero. Il canto di Patroclo (Iliade XVI)*, Venezia 1989, 28, «è tradizione universale che l’“eletto” sia anche un “segnato”.

- ⁸ Vv. 264-271, 382-396.

- ⁹ Ove, del resto, non si parla mai di omoerotismo, nemmeno a proposito di altri personaggi. Nell’età “eroica” l’omosessualità è ben lungi dall’essere pacificamente accettata: secondo varie fonti, il primo omosessuale del mito sarebbe stato Laio, il quale, invaghitosi del principe argivo Crisippo (fratellastro di Atreo e Tieste e dunque zio di Agamennone e Menelao), lo avrebbe indotto a suicidarsi per evitare il disonore, attirando peraltro su se stesso e sulla propria famiglia la maledizione divina (cfr. Ateneo XIII 602f-603a, e relativo commento di E. Cavallini, *Ateneo di Naucrati. Il banchetto dei sapienti. Libro XIII: sulle donne*, Bologna 2001, 227). Secondo altri, l’iniziatore dell’eros efebico sarebbe stato invece Orfeo, il quale, per questa ragione, sarebbe stato ucciso dalle Baccanti in Tracia (cfr. Eschilo, *Bassaridi* fr. 23-25 Radt; Fanocle fr. 1,7-10 Powell). Come osserva K.J. Dover, *Greek Homosexuality*, London 1978, 197ss., il mito greco si “omosessualizza” con i poeti lirici arcaici (ad esempio Ibcio di Reggio). Il rapporto fra Achille e Patroclo diventa esplicitamente omoerotico solo con la tragedia *I Mirmidoni* di Eschilo, che, a detta di Ateneo (XIII 601b) sarebbe stata accolta con favore dal pubblico ateniese, ma avrebbe suscitato anche qualche ironico commento, come la definizione della tragedia quale “seguace della pederastia (*paiderastia*)”.

Sull'argomento ritorna Platone nel *Simposio* (180ab), facendo, tra l'altro, riferimento ai *Mirmidoni* eschilei.

¹⁰ Da notare, ancora, la scena in cui Achille, nell'imminenza dello sbarco sulla spiaggia di Troia, stringe tra le mani la testa di Patroclo (la «cara testa», *etheie kephalé*, di *Iliade* XXIII 94) e l'avvicina alla propria. Inoltre è Patroclo a indossare il talismano donato ad Achille dalla madre.

¹¹ Si vedano ad esempio le recensioni degli utenti in Internet Movie Database (www.IMDb.com).

¹² Così Tullio Kezich, "Corriere della Sera", 22 maggio 2004. Tale atteggiamento censorio non sembra peraltro condiviso dal Kezich, che ha parlato di «un Achille con i fiocchi».

¹³ Senza considerare che la saga troiana, al pari di molti altri miti greci, è stata oggetto, nei secoli, di un continuo processo di "riscrittura", di volta in volta condizionato dal variare dei codici etico-estetici nonché delle situazioni socio-politiche (ad esempio, molti scrittori di età imperiale, come "Darete Frigio", Dione di Prusa e il più tardo Draconzio, interpretano la vicenda in chiave filo-troiana, nell'intento di assecondare le aspettative di un pubblico non più greco bensì romano). È interessante come alcune opere, quali l'*Orazione* XI di Dione di Prusa (I-II d. C.), nonché l'*Ephemeris Belli Troiani* di "Ditti Cretese", presentino una spiccata tendenza a "secolarizzare" il mito, con eliminazione (o quanto meno riduzione a forma razionale) degli eventi soprannaturali. Una bizzarria, comunque non insolita nella letteratura di età romana, doveva essere l'*Antimero* di Tolemeo Chenno, scritto con l'intenzione di "correggere" Omero e verosimilmente pieno di innovazioni liberamente inventate. Molteplici critiche ad Omero (in particolare, al trattamento delle figure divine nei poemi) sono altresì presenti nell'*Eroico* di Filostrato (III secolo d.C.). Ma, a proposito dei miti classici in generale, vale quanto scritto recentemente da M. Bettini: "il mito... non è mai esaurito – c'è sempre un'altra versione da leggere, il mito non è mai concluso – c'è sempre un'altra versione da scrivere" (M.B.-C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002).

¹⁴ Come scrive ad es. P. Lévêque, «La presa di Troia, in fondo, non è altro che l'episodio finale di una gigantesca opera di saccheggio, e getta una luce abbastanza sinistra sui costumi militari dell'epoca. Essa è sopravvissuta nel ricordo solo per l'importanza dei mezzi impiegati e grazie al genio degli aedi che l'hanno immortalata» (*La civiltà greca*, trad. it., Torino 1970, 56). Con questo tipo di interpretazione si accorda la stessa tradizione mitografica (cfr. ad esempio Pseudo-Apollodoro, *Epitome* 3,32-35), in cui il decennale conflitto troiano si riduce in realtà ad un susseguirsi di feroci razzie compiute da Achille e dai Mirmidoni in numerose città della costa anatolica e delle isole egee, fra cui Lesbo, Sciro (cfr. *Iliade* IX 664-668), dove la principessa Deidamia genera ad Achille il figlio Neottolema (cfr. XXIII 326ss.), e Lirnesso (di cui l'eroe fa prigioniera la regina Briseide: cfr. *Iliade* XIX 60). Solo nel decimo anno arrivano imponenti schiere di alleati per i Troiani (fra cui i Lici di Glauco e Sarpedonte) e la guerra sembra finalmente assumere proporzioni ragguardevoli (ci si chiede, naturalmente, che cosa fosse rimasta a fare la *Invincibile Armada* di

Agamennone sotto le mura di Troia nei precedenti nove anni). In *Troy*, la rappresentazione dei Mirmidoni come una sanguinaria banda di pirati rende probabilmente l'idea di quella che, al di là delle amplificazioni poetiche, doveva essere una guerra-tipo dell'età micenea (cfr. altresì *Iliade* XI 672ss., dove Nestore rievoca un episodio bellico della sua giovinezza, fatto di abigeati, spartizioni di bottino e spedizioni punitive).

¹⁵ Sulla "dizione formulare" quale meccanismo basilare nella costruzione della poesia epica, si vedano gli imprescindibili studi di M. Parry, in particolare *The Making of Homeric Verse: the collected Papers of Milman Parry*, ed. by A. Parry, Oxford 1971.

¹⁶ *Cypr. Arg.* nonché fr. 23 Bernabé. In particolare, lo scolio a *Iliade* IX 145 nota che «Omero non conosce il sacrificio di Ifigenia, che si trova nei poeti più recenti».

¹⁷ *Cypr.* fr.19 Bernabé; Pseudo-Apollodoro III 13,8. Diversamente, nell'*Iliade* Sciro fa parte delle numerose città conquistate da Achille nel corso della guerra (IX 668).

¹⁸ Probabilmente Omero, in quanto cantore delle gesta di Achille, respinge le versioni del mito meno favorevoli all'immagine dell'eroe. In età imperiale, Pausania (I 22,6) osservava: «Mi sembra che Omero abbia fatto bene a raccontare che Sciro fu espugnata da Achille, narrando la storia in modo molto diverso da quelli che dicono che Achille visse a Sciro insieme con le fanciulle».

¹⁹ La precarietà dell'accampamento acheo quale descritto da Omero è sottolineata da P. Faure, *La vita quotidiana in Grecia ai tempi della guerra di Troia (1250 a.C.)*, trad. it., Milano 1999², 172.

²⁰ Tuttavia l'uso delle monetine sugli occhi, come obolo per il Traghetatore, costituisce un errore: in realtà, nel mondo minoico e poi in quello miceneo si usava sì porre sul viso dei defunti sottili lamine d'oro incise in forma di occhi (cfr. A. Evans, *The Palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos*, vol. I, London 1921, 96ss.), ma non si trattava di monete. Nell'*Iliade* vi sono evidenti tracce di un'economia ancora premonetale; la moneta, secondo Erodoto (I 94) originaria della Lidia, appare in Grecia probabilmente intorno alla metà del VII secolo (cfr. D. Musti, *L'economia in Grecia*, Roma-Bari 1981, 70ss.).

²¹ Letteralmente l'epiteto omerico *orthokrairos* vale "dalle alte corna", in quanto la prora e la poppa, rialzate rispetto al resto dello scafo, avevano un aspetto simile a quelle delle corna di un bue (per l'uso primario del vocabolo, cfr. *Iliade* VIII 231).

²² Sui prodigiosi balzi di Achille, cfr. *Iliade* XX 164, 354, 381 etc. Sull'uso dell'asta da affondo, proprio dell'età micenea ma ancora attestato in Omero (accanto all'impiego, più recente, della doppia asta da lancio), cfr. M. Vetta, *La civiltà dei Greci. Forme, luoghi, contesti*, Roma 2001, 42.

²³ Sull'argomento, si veda J. Latacz, *Kampfparanese, Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*, München 1977, di cui verosimilmente gli autori di *Troy* si sono avvalsi per la ricostruzione delle battaglie omeriche. Non è invece stato utilizzato (per ammissio-

ne dello stesso autore) V. D. Hanson, *The western way of war: infantry battle in classical Greece*, Berkeley 1989 (trad. it. *L'arte occidentale della guerra: descrizione di una battaglia nella Grecia classica*, Milano 2001).

²⁴ Cfr. inoltre [3] p. 52: «dei carri di battaglia... Omero... aveva sentito parlare, ma non sapeva propriamente immaginare come fossero usati in una guerra. Così i suoi eroi, di regola, partono dalla tenda sul carro, dopo circa un chilometro hanno l'accortezza di smontare, e poi combattono a piedi».

²⁵ Cfr. la ricostruzione della cittadella di Troia reperibile nel sito dell'Università di Tübingen. In realtà la città bassa (quale ricostruita dal "Projekt Troia"), era protetta da un muro molto più modesto rispetto a quello, imponente, dell'acropoli. Ma la rappresentazione omerica (e, in generale, mitica) si riferisce a quest'ultima.

²⁶ Il che non stupisce, considerando l'appartenenza della cosiddetta Troia VI (identificata con la Troia omerica) alla *koiné* micenea (come conferma, fra l'altro, l'affinità fra la cultura achea e quella troiana nell'*Iliade*).

²⁷ È stata da più parti criticata la scelta di colonne di tipo minoico nella ricostruzione cinematografica degli edifici di Troia. Ma anche i palazzi micenei avevano portici e loggiati, e gli studi condotti dagli archeologi nel sito di Pilo hanno portato ad ipotizzare la presenza di colonne rastremate verso il basso anche nell'architettura palaziale micenea.

²⁸ Cfr. F. Cassola, *Inni Omerici*, Milano 1975, 86.

²⁹ Sui simboli aniconici di Apollo, si veda M. Torelli, "Parola del Passato" XXVI (1971) 55-58; Cassola, *op. cit.*, 80.

³⁰ Non escluderei un richiamo agli arcaizzanti (ma in realtà ellenistici) colossi anatolici di Nemrut Dagi.

³¹ Nel Periodo Geometrico, fino circa alla metà del VII sec. a.C., pare che gli artigiani greci non avessero superato la piccola o media dimensione; ma la ripresa di scambi culturali con il mondo orientale, soprattutto in aree (come Creta e le isole egee) tradizionalmente privilegiate dagli stimolanti influssi delle civiltà orientali, avrebbe favorito il ritorno ad una statuaria di grandi proporzioni. Sull'argomento, cfr. in generale G. Becatti, *L'arte dell'età classica*, Firenze 1971, 77ss.; F. Canciani, *La crisi della cultura geometrica*, in AA.VV., *Storia e civiltà dei Greci*, I, Milano 1978, 31. Sul tema delle influenze egiziane sulla statuaria greca, cfr. inoltre H. Kyrieleis, *Führer durch das Heraion von Samos*, Athen 1981, 118ss., 121ss. Influssi egizi particolarmente marcati sono, ad esempio, ravvisabili nella statuetta lignea di Hera trovata a Samo in recenti scavi e databile intorno al 640 a.C. (cfr. Kyrieleis, *op. cit.*, 19).

³² Cfr. Cassola, *op. cit.*, 79ss., e documentazione ivi citata.

³³ Secondo il mito, Achille uccideva nel tempio di Apollo il principe troiano Troilo, che vi si era rifu-

giato come supplice; nel film i Mirmidoni uccidono i sacerdoti di Apollo e Achille stesso decapita la statua del dio. La rappresentazione cinematografica dell'episodio sembrerebbe ispirata alla *Cassandra* di Christa Wolf (trad. it. , Roma 1990, 94), ove tuttavia l'eroe, descritto dalla protagonista come spaventoso emblema di brutalità e perversione, recideva la testa di Troilo davanti agli occhi attoniti della stessa. In effetti, anche altri dettagli del film, come la collocazione del tempio di Apollo Timbreo ovvero la particolare struttura della falange di Achille, nonché lo stesso personaggio di Briseide sembrano risentire la suggestione dell'opera della Wolf e della sua rivisitazione "al femminile" del mito di Troia, anche se il film respinge la caratterizzazione in negativo di Achille (cfr. *infra*).

³⁴ Naturalmente non mancano le irregolarità: ad esempio, lo Zeus della Sala del Governo del palazzo di Priamo presenta una curiosa analogia con la statua di Sargon del museo di Baghdad.

³⁵ La statuetta, gravemente danneggiata dal fuoco, è ora conservata nel museo di Sitia.

³⁶ Secondo alcuni, un "errore geografico" sarebbe rappresentato anche dalla collocazione del ratto di Elena in un imprecisato "porto di Sparta" (ma la città, pur situata a circa 40 km. dal mare, possedeva diversi porti e arsenali, di cui il principale era Gythion). Già comunque agli antichi pareva inverosimile che Paride potesse rapire Elena nella reggia di Sparta, dove la coppia era sotto gli occhi di troppe persone: tale obiezione era mossa, ad esempio, dal già citato Dione di Prusa (*Orazione* XI 59), mentre in "Darete Frigio" Elena e Paride si incontrano nell'isola di Citera, non lontana dalle coste della Laconia e sede di un celebre santuario di Afrodite, molto venerato dagli Spartani. Secondo Omero (*Iliade* III 443ss.), Paride porta via Elena «da Lacedemone amabile», ma subito si imbarca con lei «sulle navi che vanno per mare» e la possiede per la prima volta su un'isola detta Cranae, situata appunto di fronte a Gythion (cfr. Pausania III 22,1).

³⁷ Si noti tuttavia che l'espressione "bionda Elena" non è presente nell'*Iliade*, ma è attestata per la prima volta in Saffo (fr. 23,5 Voigt).

³⁸ Si è spesso osservato che gli Achei erano popolazioni indoeuropee calate in Grecia dai Balcani agli inizi del II Millennio: pertanto, si ritiene possibile che all'epoca del conflitto troiano vi fossero ancora persone dai capelli biondi o rossi e di alta statura, così come le descrive Omero e come confermano alcuni reperti archeologici (in particolare, lo scheletro di un uomo alto oltre 182 cm. nel circolo A delle tombe di Micene). Sui problemi iconografici e antropologici legati alla rappresentazione poetica di dèi ed eroi del mito greco, si veda in generale Faure, *op. cit.* 56ss.

³⁹ *FGrH* 392 F 5b (=Ateneo XIII 604b).

⁴⁰ Databile poco dopo il 1200, il Vaso dei Guerrieri, sia per il mediocre livello della qualità pittorica, sia per l'aspetto modesto e dimesso delle figure ivi rappresentate, rivela l'impoverimento della società micenea nell'ultima fase della sua storia. Come rileva Snodgrass, *op. cit.*, 34, esso rappresenta un «antidote to the poetic glories of the Iliad».

- ⁴¹ In Omero *kyanochaites*, «dalla chioma blu scuro», è epiteto del dio del mare, Poseidone (cfr. *Iliade* XX 144, etc.). In *Iliade* XXIV 94, Teti indossa un velo *kyaneon*. I Greci non sembrano tuttavia avere un'idea precisa riguardo al colore del mare, che in Omero è spesso definito *melas*, «nero» (*Iliade* XXIV 79) ovvero *oinops*, «del colore del vino» (*Iliade* XXIII 316, etc.).
- ⁴² Sulla presenza del nome di Aleksandros nei documenti micenei, cfr. Faure, *op. cit.* 23; controversa, invece, l'identificazione di Paride con l'Alaksandu re di Wilusa (Ilio?) degli archivi ittiti di Hattusha (cfr. Faure, *op. cit.* 21). Si potrebbe aggiungere che nella tradizione mitica (cfr. l'«argomento» dell'*Alessandro* euripideo; inoltre *Pseudo-Apollodoro* III 12,5) è Paride, e non Ettore, a compiere il percorso iniziatico tipico della «carriera dell'eroe»: allontanamento dal gruppo di origine nell'infanzia (Paride era stato esposto sul monte Ida a causa di infausti presagi), allattamento da parte di una femmina di animale (nella fattispecie un'orsa), fase pedagogica ad opera di un educatore abitante ai margini della civiltà (il pastore Agelao), infine imposizione del nuovo nome di Alessandro e rientro nella comunità (cfr. in proposito P. Scarpi, *Apollodoro. I miti greci*, traduzione di M.G. Ciani, Milano 1996, 587; C. Catenacci, *Il tiranno e l'eroe. Per un'archeologia del potere nella Grecia antica*, Milano 1996, 56ss.). Appena necessario sottolineare le analogie con la vicenda di Achille: inquietanti vaticini su Teti, destinata a generare un figlio più forte del padre; decisione dei numi di dare la dea in sposa a un mortale; nascita di Ligerone, che viene quasi subito abbandonato dalla madre; affidamento del piccolo alle cure del centauro Chirone, che lo nutre con midollo di fiere e gli cambia il nome in Achille ([*Apollodoro*.] III 13,5-6).
- ⁴³ In effetti, nelle tarde *Postomeriche* di Quinto Smirneo (V d. C.), Paride, dopo la morte di Ettore, prende le redini della situazione con un'oratoria che si potrebbe definire «churchilliana»; ma già nella citate opere di «Darete Frigio» e Dione di Prusa la figura di Paride è sostanzialmente rivalutata e le sue colpe ridimensionate.
- ⁴⁴ Che la fine di Achille fosse indegna dell'eroe era sottolineato già da Eustazio di Tessalonica nel suo commento all'*Iliade* (14,18).
- ⁴⁵ L'interpretazione in chiave erotica del rapporto fra Achille e Patroclo è confermata da Platone (*Simposio* 180a) e da Eschine (I 141ss.), mentre è negata da Senofonte (*Simposio* VIII 31).
- ⁴⁶ Secondo Eustazio (112,44ss.= Hes. fr. 212 M.-W.) «bisogna sapere che le antiche storie tramandano che Patroclo fosse anche parente di Achille; dicono infatti che Esiodo sostiene che Menezio, padre di Patroclo, era fratello di Peleo, cosicché i due eroi erano fra di loro primi cugini». In altre fonti il grado di consanguineità varia: ad esempio, su Patroclo figlio di Menezio e di Polimela, figlia di Peleo, *Pseudo-Apollodoro* III 13,8 (dove peraltro Patroclo sembrerebbe più giovane di Achille). Altrove ancora, Menezio è figlio di Attore (*Apollonio Rodio* I 69) e di Egina, di cui Achille, attraverso Peleo ed Eaco, è pronipote. Sulla parentela fra Achille e Patroclo si sofferma da ultimo P. Dolcetti, *Ferecide di Atene. Testimonianze e frammenti*, Alessandria 2004, 71. Il vincolo di *ghenos*

spiega, fra l'altro, la disponibilità di Peleo ad accogliere Menezio e il figlio, esuli da Opunte a causa di un delitto involontariamente commesso proprio dal giovanissimo Patroclo (*Iliade* XXIII 84-88). Naturalmente, l'esistenza di un rapporto di parentela fra i due eroi non esclude implicazioni di altro genere.

⁴⁷ Cfr. *Iliade* XVII 426ss., XIX 287ss.

⁴⁸ Così D. Del Corno, *Letteratura greca*, Milano 1988, 211 (a proposito, evidentemente, dell'*Ifigenia in Aulide*).

⁴⁹ Sul complesso problema del "capro espiatorio", e in particolare sulla ricorrente presenza, nel mito, di personaggi (anche femminili) che grazie al proprio sacrificio determinano la sconfitta dei nemici, cfr. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia*, trad. it., Roma-Bari 1991, 95ss.

⁵⁰ O meglio, *dovrebbe* influenzarlo. Che Achille venga ucciso prima della fine del conflitto, senza partecipare all'espugnazione di Troia, è una delle tante contraddizioni del mito: ma è anche una delle meno tollerabili. Come osserva la Ciani, *op. cit.* 30, "Achille è morto e, benché ciò sembri quasi impossibile, la guerra di Troia continua ancora, senza di lui". Ma è solo una *parvenza* di guerra, e Neottolemo, più che figlio di Achille, ne è la copia sbiadita. Il racconto tradizionale della fine di Troia è, in realtà, talmente debole che secondo il solito Dione di Prusa (*Orazione* XI 118) la guerra si sarebbe conclusa con un accordo che lasciava la città in mano ai Troiani, e dunque con un sostanziale fallimento della spedizione (da notare che, dagli scavi condotti nel sito di Troia, non risulta che vi sia mai stato un insediamento acheo nella città). Interessante l'ipotesi, già avanzata da F. Schachermeyr (*Poseidon*, Bern 1950, 194), e recentemente riproposta da E. Cline (*Poseidon's Horses: Plate Tectonics and Earthquake Storms in the the Late Bronze Age Aegean and Eastern Mediterranean* [with A. Nur], "Journal of Archaeological Science" 27 [2002] 43-63, nonché, con specifico riferimento a Troia, *Troy as a 'Contested Periphery': Archaeological Perspectives on Cross-Cultural and Cross-Disciplinary Interactions Concerning Bronze Age Anatolia*, in "Hittites, Greeks and Their Neighbors in Ancient Anatolia: An International Conference on Cross-Cultural Interaction", Atlanta, 17-19 September 2004 [forthcoming]), secondo cui il cavallo di Troia sarebbe da considerarsi come metafora di un terremoto, essendo il cavallo animale sacro a Poseidone «scuotitore della terra» (*Enosichthon*).

⁵¹ Sul culto di Elena a Terapne, presso Sparta, cfr. Erodoto VI 61,3, nonché Pausania III 19,9. Lo stesso Pausania (III 19,10) accenna anche a un tempio di Elena "dea degli alberi" a Rodi (ma sempre a Sparta Elena era venerata sotto forma di platano, come si deduce da Teocrito XVIII 43ss.). Sul carattere divino del personaggio nella tradizione spartana, si veda F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une déesse*, Paris 1935; inoltre M. L. West, *Immortal Helen*, London 1975.

⁵² Su Elena come "altra Afrodite", si veda D. Musti, *Pausania. Guida della Grecia*, III, *La Laconia*, a cura di D.M. e M. Torelli, Milano 1991, 250ss., e documentazione ivi citata. Sulla possibile iden-

tificazione di Elena con altre divinità (in particolare con Artemide-Selene), cfr. Brillante, *op. cit.*, 171ss.

⁵³ Sull'argomento, cfr. da ultimo Cavallini, *Afrodite Melenide e l'etèra Laide*, "SCO" XLVIII (2003-2004) 239ss., e bibliografia ivi citata. Si noti che, nella *Piccola Iliade*, successivamente alla morte di Paride Elena veniva affidata a un altro principe troiano, Deifobo, che dopo Ettore era il più valoroso dei Priamidi, e che si sarebbe «accompagnato ad Elena non come marito, ma, in quanto responsabile del governo, per proteggerla mentre gli viveva accanto» (scolio a *Iliade* XVI 142b= *Piccola Iliade* fr. 1 Bernabé). Il fatto di essere "accompagnatore" (e cioè, ancora una volta, *paredros*) di Elena, costituisce dunque, per Deifobo, il suggello dell'autorità che i Troiani gli riconoscono dopo la scomparsa di Ettore e Paride (cfr. già *Odissea* IV 276, ove Menelao, rivolgendosi a Elena, ricorda: «mentre venivi *ti era compagno* Deifobo simile ai numi»).

⁵⁴ Sul tempio di Menelao a Terapne, cfr. Pausania III 19,9. Già comunque nell'*Odissea* (IV 561-569) Proteo predice a Menelao l'immortalità nei Campi Elisi in quanto sposo di Elena e quindi "genero di Zeus". Tuttavia, secondo un'altra versione, riportata da Pausania (III 19,3), nell'Isola dei Beati Elena non è sposata a Menelao, bensì ad Achille (per la divinizzazione di Achille in Laconia vedere anche lo scolio ad Apollonio Rodio IV 816). Secondo il già citato Tolemeo Chenno (cfr. n. 13), da Elena e Achille sarebbe nato un figlio di nome Euforione (cfr. Phot. *Bibl.* 149a).

⁵⁵ Cfr. L. Canfora, *Letteratura greca*, Roma-Bari 1986, 185. Nelle *Eroidi* di Ovidio (III), la condizione di schiava di Briseide si intreccerà con il tema del *servitium amoris*, caro agli elegiaci latini, conferendo alla vicenda un'intonazione marcatamente patetica. Interessante, nel componimento ovidiano, la caratterizzazione di Achille come languido e poco bellicoso *tombeur de femmes*.

⁵⁶ In realtà Achille, partito per la guerra ancora adolescente (*Iliade* IX 440; Pseudo-Apollodoro, *Epitome* 3,6), è destinato (a parte l'ipotesi, vagamente accennata nelle *Ciprie* e ripresa da Filostrato, *Eroico* 46,4, di un matrimonio legittimo con Deidamia) a non sposarsi (ma non a rimanere senza discendenza: Neottolemo avrà infatti da Andromaca il figlio Molosso, capostipite della dinastia epirota dei Molossi). È tuttavia diffuso, nella tradizione mitica, il motivo di Achille come "sposo ideale". Secondo il *Catalogo delle donne* attribuito ad Esiodo (fr. 204, 87-92 M.-W.), l'eroe era ancora troppo giovane per partecipare alla competizione per la mano di Elena: in caso contrario, «né Menelao caro ad Ares, né nessun altro degli uomini mortali lo avrebbe vinto nel corteggiare Elena». Nell'*Ifigenia in Aulide* euripidea (che a sua volta deriva dalle *Ciprie*), Agamennone attira la figlia in Aulide con il pretesto di darla in sposa ad Achille. Ma è soprattutto interessante il fatto che Saffo, in un perduto componimento epitalamico (Himer. *Or.* 9,16= Sapph. fr. 218 V.), paragonasse ad Achille il giovane sposo.

⁵⁷ Nell'*Iliade* Cassandra è menzionata solo cursoriamente, come la più bella delle figlie di Priamo (cfr. XIII 365s., XXIV 699). Mentre nella tradizione antica non sembrano esservi rapporti tra

Briseide da un lato e Cassandra e Polissena dall'altro, viceversa i tre personaggi sono strettamente legati e quasi complementari nella *Cassandra* di Christa Wolf, su cui ritorneremo.

⁵⁸ Cfr. Ibico fr. S 224 Davies, in cui il poeta rievoca la morte di Troilo (ucciso, come già si è accennato, da Achille nel santuario di Apollo Timbreo nella prima fase del conflitto: cfr. *Cypr. arg.* p. 42 Bernabé; [Apollodor]. *Epit.* 3,32), e relativo commento, in cui probabilmente è fatto cenno ad una presenza di Polissena nell'agguato mortale contro l'eroe acheo. È tuttavia soprattutto la tradizione più tarda ad attribuire alla figlia di Priamo (offerta in sposa ad Achille in cambio di una sospensione dell'assedio) un ruolo determinante nell'assassinio dell'eroe: cfr. Igino, *Fab.* 110; Filostrato, *Eroico* 51, 1-4; Tzetzes, *Posthomerica* 385-423.

⁵⁹ Il *Roman de Troie* è, a sua volta, ispirato ai già ricordati "romanzi di Troia" di "Ditti" e "Darete", noti nel Medioevo grazie a versioni latine della tarda antichità.

⁶⁰ Secondo alcune fonti, Polissena sarebbe stata inconsapevole strumento delle macchinazioni di Paride, secondo altre addirittura sua complice; diversamente, in Filostrato (*Eroico* 51,6) la ragazza contraccambia l'amore di Achille, al punto di suicidarsi sulla sua tomba. Questa versione "romantica", di sapore ovidiano, costituisce un'evidente "correzione" della leggenda tradizionale, secondo cui Polissena sarebbe stata sacrificata sulla tomba di Achille dietro richiesta dell'ombra dell'eroe.

⁶¹ Il corsivo è mio.

⁶² Ch. Wolf, *Cassandra*, trad. it., Roma 1990, 90s.

⁶³ Fuor di luogo ogni riferimento alla "testuggine" romana, tuttavia chiamata in causa da qualche solerte recensore.

⁶⁴ Mi sia permesso ricordare anche il recente libretto di AA.VV. *I Greci al cinema. Dal peplum "d'autore" alla grafica computerizzata* (Bologna 2005), cui ha, fra l'altro, collaborato il Direttore di questa Rivista, Salvatore Lorusso, e che è stato recensito in due riprese da Dario Del Corno ne "Il Sole 24Ore" (31 luglio nonché 7 agosto 2005).

Bibliografia

- [1] AA.VV. 2005, *I Greci al cinema. Dal peplum "d'autore" alla grafica computerizzata*, Dupress, Bologna.
- [2] LATACZ J. 2004, recensione al film "Troy" di W. Petersen, "Süddeutschen Zeitung", 15-16 maggio 2004.
- [3] FINLEY M.I. 1978, *Il mondo di Odisseo*, tr. it., Laterza, Roma-Bari.
- [4] CODINO F. 1965, *Introduzione ad Omero*, Einaudi, Torino.
- [5] CHADWICK J. 1959, *Lineare B. L'enigma della scrittura micenea*, tr. it., Einaudi, Torino.
- [6] SNODGRASS A.M. 1964, *Early Greek Armour and Weapons before 600 a.C.*, Edinburgh.

Riassunto

Parlare di errori storici a proposito di "Troy" non ha senso, per la semplice ragione che il film è ispirato ad un mito, e il mito è il risultato di amplificazione e trasfigurazione fantastica di eventi storici. La guerra di Troia fu molto differente dalle sue rappresentazioni poetiche (non solo omeriche): come hanno dimostrato storici del livello di Moses Finley, essa non fu un assedio di dieci anni, ma probabilmente una serie di scorrerie finalizzate a fare bottino. In effetti, la tradizione postomerica descrive Achille come un corsaro e i Mirmidoni come una banda di spogliatori di templi e rapitori di sacerdotesse. Inoltre, al tempo della guerra di Troia i Micenei erano considerevolmente impoveriti al confronto con la ricchezza dei secoli precedenti, e necessitavano di nuove terre da conquistare e saccheggiare. Anche la cosiddetta "infedeltà" del film a Omero è un falso problema, se si considera che il mito della guerra di Troia fu narrato da molti poeti e scrittori in modi diversi e da diversi punti di vista (ad esempio, gli autori di età romana, come Virgilio, Seneca, Draconzio, mostrano una spiccata simpatia per i Troiani, considerati come gli antenati dei Romani). I dati storici e archeologici possono aiutarci a capire i notevoli sforzi compiuti da regista e scenografo per riprodurre l'atmosfera epica, e ad apprezzare le scene di battaglia (soprattutto il duello fra Ettore e Achille), il magnifico scenario (specialmente i palazzi di Priamo e Agamennone e l'accampamento acheo) e la cura nel riprodurre armi e armature, che contribuiscono a caratterizzare i singoli personaggi (ad esempio, solo Aiace combatte alla maniera micenea, mentre Achille ed Ettore impiegano tattiche più recenti).

Summary

Speaking of "historical mistakes" with reference to "Troy" is nonsense, for the simple reason that the movie is inspired to a myth, and the myth is the result of fantastic amplification and transfiguration of historical events. The Trojan war was very different from its poetical (not only Homeric) representations: as historians such as Moses Finley showed, it was not a ten-year-long siege, but probably a series of short raids aiming at plunder. As a matter of fact, the post-Homeric epics describe Achilles as a thug and the Myrmidons as a band of robbers, spoiling temples and abducting daughters of priests. Besides, at the time of the Trojan war the Myceneans were considerably impoverished in comparison with the wealth of the previous centuries, and so they needed new lands to conquer and sack. Also the so-called "unfaithfulness" towards the Iliad is a false problem, if one considers that the myth of the Trojan war was told by many poets and writers in different ways and from different points of view (for instance, the authors of the Roman era, such as Virgilius, Seneca, Dracontius, show a deep sympathy for the Trojans, who were considered the ancestors of the Romans). Historical and archaeological evidence can help us to understand the big efforts done by the filmmaker, but also by the production designer, in order to reproduce the epic atmosphere, and to appreciate the breathtaking battle sequences (particularly the duel between Hector and Achilles), the magnificent scenery (especially the palaces of Agamemnon and Priamus, and the Greek camp), and the accuracy in reproducing weapons and armour, which contribute to personalize the single characters: for instance, just like in Homer, only Ajax fights in the Mycenean way, while Achilles and Hector employ more recent tactics.

Résumé

Parler d'erreurs historiques à propos de "Troy" n'a aucun sens, pour la simple raison que le film est inspiré à un mythe, et le mythe est le résultat de l'amplification et de la transfiguration fantastique d'événements historiques. La guerre de Troie fut très différente de ses représentations poétiques (non seulement homériques): comme l'ont démontré des historiens du calibre de Moses Finley, elle ne fut pas un siège de dix ans, mais probablement une série d'incursions finalisées au butin. En effet, la tradition post-homérique décrit Achille comme un corsaire et les Mirmidons comme une bande de pilliers de temples et ravisseurs de prêtresses. En outre, à l'époque de la guerre de Troie les Mycéènes étaient considérablement appauvris en comparaison de la richesse des siècles précédents, et nécessitaient de nouvelles terres à conquérir et saccager. Même la soi-disant "infidélité" du

film à Homère est un faux problème, si l'on considère que le mythe de la guerre de Troie fut raconté par de nombreux poètes et écrivains de diverses façons et de divers points de vue (par exemple, les auteurs de l'époque romaine, comme Virgile, Sénèque, Draconzio montrent une sympathie prononcée pour les Troyens, considérés comme les ancêtres des Romains). Les données historiques et archéologiques peuvent nous aider à comprendre les importants efforts accomplis par le réalisateur et le décorateur pour reproduire l'atmosphère épique, et à apprécier les scènes de bataille (surtout le duel entre Hector et Achille), le magnifique scénario (spécialement les palais de Priam et Agamemnon et le campement achéen) et le soin dans la reproduction des armes et des armures, qui contribuent à caractériser chaque personnage (par exemple, seul Ajax combat à la manière mycénienne tandis qu'Achille et Hector emploient des tactiques plus récentes).

Zusammenfassung

In Sizilien sind viele geologische Einheiten, die die Landschaft ziemlich komplex machen. Die Herkunft dieser Einheiten ist hauptsächlich sedimentär. Es ist weit bekannt, dass die sedimentären Steine im Vergleich mit den metamorphen und vulkanischen Ablagerungen weicher sein können und deswegen können sie relativ einfach geformt werden.

Dennoch ist die Tatsache, dass diese Steine einfach zu formen sind, nicht nur ein vorteilhafter Merkmal der sedimentären Steine, sondern auch einen Nachteil, was ihre Verwendung für das Kulturgut angeht, weil diese Materialien oft sehr porös sind, und die Verteilung und die Größe verursachen ihr Verderben wegen der Absorption von Wasser.

Hier ist eine Klassifizierung von verschiedenen sedimentären Steinen, die in den Artefakten des Geschichts- und Kulturgutes von Sizilien, von der Magna Graecia bis zur unseren Zeit benutzt wurden.

Die Klassifizierung betrifft die mineralogischen Merkmale, die chemische Zusammensetzung und die Porosität. Insbesondere werden einige Muster betrachtet und charakterisiert, die aus Gruben in den archäologischen Ausgrabungsstätten von Agrigento, Segesta und Salinunte gewonnen wurden, es werden dabei integrierte Techniken angewandt (XRD, XRF, NMR und CT).

Die Daten über die Muster im Labor werden mit den entsprechenden Werten verglichen, die vor Ort aus historisch und kulturell interessanten Denkmälern in den obengenannten Ausgrabungsstätten gemessen wurden.

Es hat keinen Sinn, von den historischen Fehlern von "Troy" zu sprechen, einfach weil sich der Film an einen Mythos anlehnt und weil ein Mythos das Ergebnis einer fantastischen Übertreibung und Veränderung historischer Ereignisse ist. Der Trojakrieg war ganz anders als die dichterischen Darstellungen (und nicht nur die homerischen Darstellungen). Wie einige Historiker bewiesen, wie z.B. Moses Finley, war der Krieg nicht eine zehnjährige Belagerung, sondern wahrscheinlich eine Reihe von Überfällen, deren Ziel eine Kriegsbeute war. Die Tradition nach Homer beschreibt Achilles als ein Korsar und die Mirmidonen als Tempelräuber und Entführer von Priesterinnen. Außerdem waren die mykenischen Leute während des Trojakriegs sehr arm im Vergleich mit den früheren Jahrhunderten und sie brauchten neue Länder, um sie zu erobern und auszuplündern. Auch die sogenannte Untreue des Films im Vergleich mit der homerischen Version ist ein falsches Problem, wenn man denkt, dass der Mythos des Trojakriegs von vielen Dichtern und Schriftstellern auf viele Weisen und aus verschiedenen Gesichtspunkten erzählt wurde. (Zum Beispiel zeigen die Autoren aus der römischen Zeit, wie Virgil, Seneca und Drakontius eine große Sympathie für die Trojaner, die als Vorfahren der Römer betrachtet waren). Durch die historischen und archäologischen Daten können wir besser verstehen, wie schwer es für den Regisseur und den Szenographen war, die epische Atmosphäre zu reproduzieren und so können wir viele Elemente mehr schätzen, wie die Szenen des Kampfes (vor allem das Duell zwischen Hector und Achilles), das prächtige Szenario (vor allem die Paläste von Priamos und Agamemnon und das achäische Lager) und die genaue Wiedergabe von Waffen und Armaturen, die die einzigen Gestalten kennzeichnen (zum Beispiel ist Aiaces der einzige, der auf die mykenische Art und Weise kämpft, während Achilles und Hector spätere Taktiken haben).

Resumen

Hablar de errores históricos en relación con “Troya” (Troy) no tiene sentido, por la simple razón de que la película está inspirada en un mito, y el mito es el resultado de la amplificación y transfiguración fantástica de sucesos históricos. La guerra de Troya fue muy diferente de sus representaciones poéticas (no sólo homéricas): como han demostrado historiadores del nivel de Moses Finley, no se trató de un asedio de diez años, sino probablemente de una serie de correrías para obtener un botín. En efecto, la tradición post-homérica describe a Aquiles como un corsario, y a los Mirmidones como una banda de saqueadores de templos y raptos de sacerdotisas. Además, en la época de la guerra de Troya, los Micénicos se habían empobrecido considerablemente en comparación con la riqueza de los siglos anteriores, y necesitaban nuevas tierras que conquistar y saquear. También la supuesta “infidelidad” del film a Homero es un falso problema, si se considera que el mito de la guerra de Troya fue narrado por muchos poetas y escritores de distintas maneras y con distintos puntos de vista (por ejemplo, los autores de época romana, como Virgilio, Séneca, Draconcio, muestran una marcada simpatía por los Troyanos, considerados antepasados de los Romanos). Los datos históricos y arqueológicos pueden ayudarnos a entender los notables esfuerzos que han hecho el director y el escenógrafo para reproducir la atmósfera épica, y a apreciar las escenas de batalla (sobre todo el duelo entre Héctor y Aquiles), el magnífico escenario (especialmente los palacios de Príamo y Agamenón y el campamento aqueo) y el cuidado en la reproducción de armas y armaduras, que contribuyen a caracterizar a cada uno de los personajes (por ejemplo: sólo Ayax combate al estilo micénico, mientras Aquiles y Héctor emplean tácticas más recientes).

Резюме

Говорить об исторических ошибках в фильме «Трою» не имеет смысла, по простому соображению, что фильм поставлен по мотивам мифа, а сам миф – результат преувеличения и фантастического искажения исторических событий. Троянская война очень отличалась от того, как ее представляли поэты (не только Гомер): как показали историки уровня Moses Finley, она не была десятилетней осадой, но, возможно, рядом набегов с целью ограбления. Действительно, после Гомера, Ахиллес традиционно описывается как пират, а мirmидоны – как банда грабителей храмов и похитителей жриц. Кроме того, во время Троянской войны микенцы были значительно более бедными, чем в предыдущие века, и им надо было завоевывать и грабить новые земли. В том числе, и так называемая «неточность» фильма по отношению к произведению Гомера – ложная проблема, если учесть, что миф о Троянской войне был изложен разными поэтами и писателями разнообразными способами и с различных точек зрения (например, такие авторы римского периода, как Вергилий, Сенека, Драконий проявляют ярко выраженную симпатию к троянцам, считаемым предками римлян). Исторические и археологические сведения помогают оценить значительные усилия, приложенные режиссером и декоратором для воспроизведения эпической атмосферы, а также сцены сражений (особенно поединок между Гектором и Ахиллесом), великолепные декорации (прежде всего, дворцы Приама и Агамемнона и лагерь ахейцев), тщательность воспроизведения оружия и доспехов, помогающих охарактеризовать отдельных персонажей (например, только Аякс сражается как микенец, в то время, как Ахиллес и Гектор используют более современные тактики).